

## Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad

François Ouellet

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041621ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041621ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Ouellet, F. (2005). Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad. *L'Annuaire théâtral*, (38), 158-172.  
<https://doi.org/10.7202/041621ar>

### Résumé de l'article

Cet article, portant sur *Littoral* de Wajdi Mouawad, veut montrer comment l'écriture de la pièce repose sur la volonté de refonder la filiation et le sens à la suite de la mort du père. C'est ici un parcours identitaire qui se construit, puisque la mort du père rend non seulement la parole possible, mais engage le protagoniste, Wilfrid, dans une quête vers l'âge d'homme : l'errance de Wilfrid dans le pays natal du père devient une entreprise de deuil liée à la rencontre avec la mémoire collective.

François Ouellet  
Université du Québec à Chicoutimi

# Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad

Cet article participe d'un projet de recherche mis sur pied par une équipe interdisciplinaire et interuniversitaire autour de la notion de « récit de survivance<sup>1</sup> ». Il faut entendre toute forme de récit mettant en scène un sujet qui est psychologiquement acculé à une limite telle qu'il ne peut plus se penser que sur le mode de la survivance. Ce discours fonde aussi bien les récits de deuil que les récits de cure, les récits de guerre ou plus globalement les récits où le sujet se trouve personnellement en situation de crise. Les concepts du temps, de la mémoire et de la filiation nous paraissent privilégiés pour voir comment le sujet reconstruit son identité, comment s'articule tout un travail de « résilience », pour reprendre le mot de Boris Cyrulnik (2002).

Le récit de survivance est donc foncièrement un récit de la perte et de la quête identitaires, et plus encore, pour cette raison, une interrogation sur le sens de la vie et de notre rapport aux autres. Discours de l'identitaire, le récit de survivance est nécessairement un discours de l'altérité : l'identité se construit à partir de l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes, ou plus précisément à partir du regard sur soi médiatisé par l'autre/l'Autre. Loin d'être une essence, l'identité est un processus en *construction*, elle est fondamentalement une inépuisable quête. Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient. Or, cette quête s'inscrit dans un parcours de sens en fonction de l'articulation symbolique de la métaphore paternelle de la psychanalyse. *Je* ne suis que l'image que les autres renvoient de *moi*, mais je m'y ajuste à partir de la façon dont j'aurai intériorisé la traversée de l'œdipe et l'entrée dans l'ordre symbolique. Il n'y a pas d'identité sans altérité, l'identité est topique, elle me mesure au lieu de l'Autre, *mais par delà le parricide*. Le parricide symbolique engage le sujet dans une quête d'identité, où il lui faut

parvenir à assumer ce parricide et le sentiment de culpabilité qui lui est inhérent, afin de redéfinir pour soi-même une place dans le monde.

C'est sur le terrain du parricide et de ses effets structurants que je voudrais d'abord situer ma réflexion dans le cadre du « récit de survivance », en proposant, en regard du concept de filiation, une lecture de la pièce *Littoral* de Wajdi Mouawad, écrivain québécois né au Liban. Il s'agira donc de saisir un discours littéraire qui développe, sous l'éclairage de la relation à la figure paternelle, une réflexion identitaire liée au traumatisme de la perte et à la nécessité de refonder le nom du père afin que le sujet puisse s'inscrire dans l'héritage de la filiation.

En 1997 et 2003, Wajdi Mouawad faisait jouer respectivement les deux premiers volets d'une tétralogie autour de la question de l'origine. Ces pièces, *Littoral* et *Incendies*, offrent une réflexion d'une très grande richesse sur la nécessité de penser la filiation dans un contexte de survivance. De qualité exceptionnelle, ces pièces rejoignent, à la fois par la profondeur métaphysique et par l'ambition cyclique du projet d'écriture, les grands mythes du théâtre antique (*les Atrides*). À cet égard, les pièces de Mouawad sont très proches du théâtre existentialiste, que Sartre définissait comme un « théâtre de situations » (par opposition au « théâtre de caractères »), c'est-à-dire une dramaturgie qui explore « toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine » et crée « des mythes [afin de] projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances » (Sartre, 1973 : 59, 64). D'ailleurs, Mouawad lui-même entend sa démarche comme « théâtre politique », le mot devant recevoir ici le sens sartrien de l'engagement par rapport aux grandes questions morales (ou éthiques) qui ont toujours préoccupé l'humanité. Il raconte, à propos d'*Incendies* :

Oui, *Incendies* est une pièce politique. Mais je pense qu'il faut plutôt parler de questionnement de la fonction du théâtre dans le monde. Pour moi, le théâtre doit parler de vie et de mort et de cette constante douleur de nos jours. Qui est l'Autre? Comment vivre avec lui? Qui est la victime et qui est le bourreau? Et, à travers tout cela, qu'est-ce que la justice? En abordant ces sujets, en parlant de cela, le théâtre touche à des tabous fondamentaux, aux ombres de la caverne. Et c'est ce besoin de raconter des histoires qui est éminemment politique, oui (Bélaïr, 2003 : E4).

Le récit de survivance prend forme à partir d'un traumatisme. Mais il suffit de poser le récit de survivance comme discours pour qu'il soit déjà *dépassé* par ce qu'il conviendrait d'appeler le « récit de vivance ». Parler depuis le traumatisme, en énoncer le symptôme et la forme dans un contexte de survivance, c'est d'emblée *signifier* sa visée émancipatrice et situer le sujet de l'énoncé sur le paradigme de la vivance : pour raconter (écrire), il faut avoir *survécu*. Chez Mouawad, le traumatisme s'exprime dans la prise de conscience de la

mort, de l'arbitraire d'une mort souvent aussi violente qu'inattendue. La mort, la souffrance, la difficile relation à l'Autre – cette sorte d'espace intemporel que cherche à cerner Mouawad lorsqu'il parle de « cette constante douleur de nos jours » – font en sorte que le témoignage de la perte identitaire, comme forme privilégiée du « récit de survivance », est foncièrement un récit de deuil. La guerre civile, qui habite ses textes<sup>2</sup>, n'est pas toujours le sujet premier de l'écriture, mais du moins pose-t-elle en arrière-plan un contexte de survivance : comment survivre à tant d'horreur, surtout que cela ne semble pas avoir de fin, car le crime est toujours commis en représailles à un crime antérieur, lequel se donnait lui-même comme moyen légitime de venger un autre crime; de sorte que « l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde<sup>3</sup> ». L'histoire défait impitoyablement les identités, qui sont toujours à reconquérir. Parce que la haine est sans fin, la survivance est sans fin. Il faut ainsi reconstruire l'identité, qui devient l'objet d'une quête. Pour comprendre quel est le sens exact de cette quête, nous devons inverser la logique d'une survivance sans fin de (dans) la haine : vivre, c'est-à-dire se construire une identité, ce serait, dans ces conditions, savoir aimer indéfiniment autrui. Au fond, la question fondamentale que posent les pièces de Mouawad est celle-ci : « Comment vivre ensemble dans l'amour plutôt que de survivre dans la haine? »

Je voudrais montrer comment Mouawad travaille cette question dans *Littoral*, question qui est indissociable d'une réflexion sur la filiation. Faute d'espace, je ne traiterai pas d'*Incendies*, même si cette pièce pose aussi – mais à sa manière, qui est par ailleurs fort complexe – la question de la filiation. S'il est vrai que le père est le point de départ de la réflexion du protagoniste dans *Littoral* et qu'il en est le point d'aboutissement dans *Incendies* (puisque le parcours de Jeanne et de Simon vise à découvrir en bout de ligne qui est leur père), cette dernière pièce propose pourtant une autre conception de la filiation. Cela semble tenir au fait que Mouawad fait de la guerre le véritable moteur de l'écriture d'*Incendies*, d'une part, et qu'il construit sa pièce à partir du point de vue de la mère, d'autre part. De sorte que, dans un contexte de guerre où se pratiquent le viol et l'inceste, il apparaît que l'histoire doit être repensée à partir du nom de la mère<sup>4</sup>. En revanche, dans *Littoral*, la guerre civile fait seulement écho au malaise identitaire du fils, à partir de qui la pièce déploie sa vision du monde. La guerre devient une métaphore efficace du malaise qui ravage le sujet et de sa difficulté à se définir sur l'axe identitaire. En effet, sur cette toile de fond (la guerre civile) se met en branle un autre récit de deuil, plus personnel cette fois-ci, se détache une autre mort : celle du père.

## Quête identitaire et processus de déculpabilisation

La mort du père enclenche la quête identitaire de Wilfrid. Tandis que Wilfrid est « en train de tirer la baise de [s]a vie » avec une « déesse », un coup de téléphone lui apprend la mort de son père. « Et quand je suis venu, monsieur le juge, je suis venu en même temps que le téléphone. J'ai eu l'impression de décharger de trois sonneries. Éjaculer d'un téléphone, c'est toujours surprenant, je vous jure<sup>5</sup> » (Mouawad, 1999 : 4). Je ne cite qu'un bref extrait de ce long incipit sur la coïncidence entre la « baise » et la mort du père. À l'évidence, cet incipit fonctionne, sur le plan signifiant, comme situation œdipienne, où la mort du père est intériorisée comme parricide par le protagoniste. Dans ce sens, Wilfrid pourra ultérieurement menacer son père mort, avec qui il discute dans son imagination, de le « tuer à nouveau » (p. 81). Pour cette raison aussi, l'incipit met Wilfrid en présence d'un juge à qui il confesse sa mésaventure. D'emblée, en regard de la dynamique signifiante qui fonde le texte, Wilfrid accuse une posture de fils coupable. Le traumatisme fondateur, énoncé par la pièce, tient dans ce parricide structurant pour la quête identitaire de Wilfrid. Comme point de départ<sup>6</sup>, celle-ci implique un rapport œdipien qui évacue brutalement la figure du père et en nécessite, du même coup, sa réhabilitation symbolique. Ce n'est qu'à cette dernière condition que Wilfrid pourra lui-même devenir un homme, passer à l'âge d'homme.

On comprend dès lors l'insistance de Wilfrid à faire enterrer son père auprès de sa mère, qui est décédée lors de l'accouchement, vingt-six ans plus tôt. Il s'agit pour lui de les réunir coûte que coûte, moins en raison de sa mauvaise conscience que de la quête identitaire qu'elle engage : la quête est la forme dans laquelle s'inscrit le processus de déculpabilisation, lequel se met en branle à partir du moment où Wilfrid se fait un devoir de chercher désespérément un endroit pour enterrer son père. Wilfrid identifie clairement ce lien entre la tâche qui est la sienne et le gain identitaire qu'il en résultera s'il remplit son devoir : « [...] je traînerai les restes de mon père en un lieu propice et reposant pour son âme, mais en retour, en retour, je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre ! » (p. 93). Il ne s'agit pas de savoir *qui je suis*, mais ce que je puis être, *ce que je puis devenir* après avoir enterré mon père.

Dans cette optique, Wilfrid avait précédemment pris conscience d'« un autre Wilfrid » en soi en découvrant les lettres que son père lui avait écrites sans jamais, cependant, les lui envoyer :

Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore, monsieur le juge. D'où je viens moi? qu'est-ce que je suis? je suis qui moi? je suis qui? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. J'ai l'impression, monsieur le

juge, que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste. Je le vois clairement. Oui. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars, qui me ressemble beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau? (p. 56)

Il fallait que le père meure pour que sa parole – par l'intermédiaire de l'écriture – rejoigne le fils, pour que celui-ci tire la leçon de son existence : c'est « un autre Wilfrid » qui existe, ou plutôt qui potentiellement existe et que la parole du père peut faire advenir. Et si cet autre lui-même, Wilfrid a le sentiment de pouvoir « presque le voir et le toucher », c'est bien parce qu'il s'est engagé, précisément depuis ce parricide, à enterrer son père auprès de sa mère. Ce n'est qu'une fois ceux-ci réunis que Wilfrid pourra devenir celui qu'il est pour ses parents. S'il est vrai que mourir est « une chose que tout bon père doit faire avant son fils<sup>7</sup> » (p. 28), en retour Wilfrid « n'aur[a] pas de repos tant que [s]on père ne se reposera pas » (p. 77).

Il en va, pour Wilfrid, de sa vie même, de son équilibre psychique. C'est une question de survie. Découvrir qui l'on devient, c'est enfin pouvoir prendre toute la mesure du monde dans lequel on vit. Wilfrid a passé sa vie à se réfugier dans son imaginaire. Plus de la moitié de la pièce se déroule dans l'imagination du personnage, où il discute principalement avec son ami le chevalier, et parfois avec son père mort, qui représentent des instances opposées du moi de Wilfrid. À l'incipit sur la mort du père succède une scène qui met en présence Wilfrid et le chevalier, lequel revêt ici plus spécifiquement la peau d'un réalisateur. La « réclusion » imaginaire se trouve elle-même reflétée par la forme de ce qui est imaginé, où Wilfrid « est suivi par toute une équipe de cinéma » (p. 15), précise la didascalie. Mouawad reformule en quelque sorte la structure narrative des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau, où l'on ignore qui, du duc d'Auge et de Cidrolin, rêve l'autre. « Nous rêvons notre vie, et nous vivons nos rêves » (p. 29), dit finement le chevalier à Wilfrid. Dans cette scène imaginaire, qui est significativement provoquée par le parricide de la scène précédente, Wilfrid se demande, par le discours du réalisateur : « Wilfrid, je n'existe pas, je le sais bien, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même? As-tu plus de vie réelle que moi? » (p. 16). Devant la caméra, Wilfrid est confronté à sa propre difficulté d'exister, il est amené à se mesurer moins à sa difficulté d'être qu'à la difficulté de « devenir qui je suis ». « Marche, Wilfrid, marche, marche... [...] Tu es la seule forme qui ne suscite pas l'ennui, car tu es toujours changeant, au gré de nos sentiments, et tu nous donnes vie » (p. 16), insiste le réalisateur. Passage remarquable, car outre qu'il annonce le pèlerinage qui conduira bientôt Wilfrid à la terre de ses ancêtres, il indique que c'est dans le déplacement que le *je* se découvre. Au pays natal, Wilfrid pourra dire : « Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité » (p. 124).

Vers la fin de la pièce, cet échange imaginaire entre le père et le chevalier révèle exactement le sens de la quête identitaire de Wilfrid :

LE PÈRE : Je te le dis, chevalier, je te le dis. Nous ne sommes rien. C'est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort.

LE CHEVALIER : Facile à dire. Mais pas facile à faire, je te le jure. Parole de rêve (p. 103).

La réalité – le lieu où peut advenir l'identité en devenir – se situe entre la mort et le rêve, entre le vide de la fiction et la fiction du vide. Il s'agit, pour Wilfrid, de parvenir à une prise de parole qui le somme d'exister dans la réalité – parole de réalité – « de façon certaine » et de devenir un homme, de se transporter, au-delà de la mort du père et de son assumption, dans un mouvement qui fait que le fils devient un homme et se positionne, à son tour, pour devenir éventuellement père un jour. Ici, la *parole* joue un rôle similaire au parricide, ils sont tous deux médiations de la mémoire et de la filiation. Car l'identité se construit, se définit elle-même comme processus dialectique, elle aménage son espace de réalité entre l'injonction du lieu de mort et les possibles du lieu de rêve.

C'est ainsi que se croisent, pour Wilfrid, la nécessité d'assumer la mort du père et celle de fonder sa propre identité. Et l'une comme l'autre vont se trouver interpellées par la quête d'un lieu où enterrer le père. Régler l'enterrement du père, ce sera alors entrevoir la réalité de l'âge d'homme. Dans un premier temps, Wilfrid entreprend une démarche auprès de la famille pour que son père soit inhumé auprès de sa mère. La famille s'y oppose, car elle juge le père comme un assassin. « Il est temps pour toi, mon petit Wilfrid, de savoir que c'est ton père qui a tué ta mère » (p. 46), lui dit l'oncle Émile. C'est que, jadis, le père, à la demande du médecin, dut choisir, lors de l'accouchement, de sacrifier la mère pour sauver l'enfant. Si la famille de la mère n'a jamais pardonné au père d'avoir préféré Wilfrid, ce choix préserve cependant la filiation, la descendance. En privilégiant le fils, le père a choisi son propre nom. Il est vrai toutefois qu'il a fait un choix qui lui donne mauvaise conscience, de telle sorte que jamais il n'osera ensuite, jusqu'à sa mort, paraître devant son fils et assumer sa décision. Dans ses discussions imaginaires, Wilfrid prête à son père les paroles suivantes : « Est-ce que j'ai bien fait, Wilfrid? Est-ce que j'ai bien fait? Cette question n'a pas cessé de m'obséder, de me poursuivre » (p. 62). Le père le premier s'était en quelque sorte placé en mode de survie : « Comment vivre encore, Wilfrid, mon cher Wilfrid? Je voudrais que nous soyons tous les trois ensemble, blottis ensemble, mais regarde ce que la vie a fait de nous » (p. 51). Certes, il a voulu préserver la filiation, mais, du point de vue imaginaire de Wilfrid, la filiation n'apparaît pas opérante car elle est viciée par le sentiment de culpabilité du père. Il est significatif, d'ailleurs, que Mouawad n'ait pas donné de patronyme à ses personnages. Père et fils se trouvent isolés de part et d'autre du lien symbolique. On comprend mieux ainsi comment la quête de Wilfrid est liée à la

réhabilitation morale du père. Rétablir le père dans son droit (ce dont doit rendre symboliquement compte l'inhumation du corps), c'est du coup, pour Wilfrid, non seulement reconquérir le nom du père et l'héritage de la filiation, mais en valider le sens.

## Refonder le nom du père

Devant le refus de la famille, Wilfrid décide de se rendre à la terre des origines, au Moyen-Orient, pour enterrer son père. À la naissance de Wilfrid, le père avait choisi d'émigrer pour fuir la guerre. Les deux événements avaient coïncidé : « La nuit même où tu fus conçu, la haine s'était effondrée sur le village » (p. 68), lui fera savoir Ulrich, un vieil aveugle visionnaire qui l'accueille à son arrivée à la terre originelle. La guerre et la naissance de Wilfrid (qui cause la mort de la mère, en raison de quoi la métaphore paternelle est mise en échec et le fils se réfugie dans son imaginaire) fonctionnent sur le même paradigme signifiant : ces situations se superposent en ce qu'elles problématisent l'impasse identitaire d'un individu et d'un peuple. Mais la quête de Wilfrid le place dans un rapport métonymique au pays. Si la guerre est maintenant terminée, le pays en porte encore les traces physiques et les conséquences morales; le village où se trouve Wilfrid a été « ruiné d'un cauchemar sans nom » (p. 70). De la même façon que la naissance de Wilfrid (qui entraîne la mort de la mère) et le début de la guerre sont liés, la mort du père et l'état de dévastation du pays se répondent. Comme Wilfrid l'expliquait à son ami imaginaire : « Je m'en veux un peu d'avoir tué ma mère et d'avoir couché avec mon père, parce que oui, quand tu fourres, tu fourres avec tous ceux qui meurent au moment où toi tu te répands au fond de quelqu'un, et moi, je me suis répandu au fond de mon père comme j'ai répandu le sang de ma mère » (p. 32). La quête identitaire de Wilfrid est à la mesure de la conquête identitaire du pays, si l'on peut dire. La guerre est terminée, mais rien n'a vraiment changé. « Aujourd'hui, la guerre est terminée et je suis encore en prison » (p. 71), déplore Simone, une jeune fille qui lutte contre la démission de son peuple.

Surtout, les règles de la filiation ont été complètement perturbées par tant de morts. À part Simone, les jeunes adultes sont rarissimes : « c'est vrai qu'il n'y a plus d'enfants dans le village. Tous partis engloutis par la grande gueule de la mort. Personne de mon âge avec qui jouer, parler » (p. 72). Dans ce contexte hautement symbolique, Wilfrid, qui traîne son père sur ses épaules comme une croix, apparaît comme un « miracle », comme une sorte de messie susceptible de réconcilier les générations. À l'arrivée de Wilfrid, Ulrich dit : « Je tremble, oui. Je sens, oui je sens qu'une étoile lointaine, tout à coup, s'est rapprochée de nous de quelques centimètres pour nous faire comprendre que notre vie va changer » (p. 68). Et après avoir présenté Wilfrid à Simone, il clame : « Hurlez fort, pour que tout le monde entende. Criez que le miracle est arrivé. Puis vous viendrez me raconter » (p. 73).



Cependant, en raison de la guerre, les cimetières sont pleins, explique-t-on à Wilfrid. Il n'y a donc aucune place pour le corps du père. Et l'on est d'autant moins prêt à lui faire une place que le père a laissé le souvenir d'un apatride qui a jadis lâchement fui la guerre. Wilfrid se met donc en quête d'un lieu pour enterrer son père. Durant son périple avec Simone, il fait la rencontre de personnages qui sont de la génération de Simone, qui sont ainsi les héritiers de la guerre. Or, de la même façon que la guerre est en quelque sorte une métaphore du malaise identitaire qui définit Wilfrid, chacun de ces personnages a fait personnellement l'expérience (souvent violente et meurtrière) d'un traumatisme lié à la figure du père. Amé a tué son père sans le reconnaître; Mouawad réinvestit bien sûr, dans ce personnage, la figure d'Œdipe<sup>8</sup>. Sabbé a assisté au meurtre de son père, qu'il devra un jour venger. Il est une incarnation d'Hamlet. Quant à Massi, il n'a pas connu son père, en quoi il rejoint le prince Mychkine de *L'Idiot*. Mouawad lui-même établit la lignée littéraire de ses personnages dans l'avant-propos de sa pièce, précisant : « Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience » (p. 6). Le dramaturge se trouve ainsi à représenter, dans sa pièce, les principales postures intellectuelles que peut revêtir la relation entre le fils et le père : le parricide, le vengeur, l'orphelin. Aussi *Littoral* raconte-t-elle « une histoire à relais » (p. 6) entre les fils autour de la figure du père symbolique, dont Wilfrid est l'ultime « passeur », celui grâce à qui l'avenir peut enfin advenir. Sans doute fallait-il, pour faire sentir toute la portée universelle de la quête de Wilfrid et de l'acte qui la fonde (l'ensevelissement du corps du père), réunir ces diverses postures et les inscrire dans le sens de la recherche menée par Wilfrid.

C'est ainsi que le père mort de Wilfrid devient le père de tous, « le père de toutes nos douleurs » (p. 102), dit Sabbé. « Wilfrid, tu as accepté que chacun d'entre nous marque sur la pierre le nom de son propre père puisque nous tous ici n'avons plus nos parents » (p. 110), dit Simone. Cette inscription du nom est fondamentale. C'est la nomination qui fonde le lien symbolique et qui permet à l'enfant de s'inscrire dans l'héritage de la filiation. Wilfrid apparaît comme celui qui pourra permettre à chacun de faire le deuil de son père; face à tous ces personnages, tel un Christ sauveur, Wilfrid incarne le possible rachat d'un univers désacralisé par la perte identitaire et par la guerre. Au nom du père, Wilfrid parle pour tous les autres.

Avant de découvrir l'endroit où ils vont enterrer le père, ces personnages font la rencontre de Joséphine. De villes en villages, elle a recueilli les noms de tous les gens morts ou vivants du pays, les noms de tous ceux qui ont été perdus dans la guerre et que l'histoire risque d'oublier. Joséphine, en qui le vieil Ulrich voit une nouvelle Antigone, veut s'assurer que tous auront droit dignement à une sépulture. Elle sauve la mémoire de tout un peuple.

Aussi figure-t-elle comme un double de Wilfrid, ce que celui-ci lui fait comprendre d'ailleurs : « Reste avec moi. Toi et moi on est un peu pareils. Moi mon père, toi tes noms » (p. 120). Ils ont symboliquement besoin l'un de l'autre, la sépulture du père mort ne pouvant recevoir tout son sens que si elle est porteuse de toutes les identités, cette idée de fusion recouvrant celle, dans la perspective œdipienne de la pièce, de l'union du père et de la mère. C'est ainsi qu'ils vont, à la fin, ancrer/encrer le corps du père dans la mer en nouant à ses membres d'immenses sacs contenant tous les bottins qui ont recueilli les noms des habitants du pays. La portée symbolique du geste est hautement révélatrice du lien entre la figure du père et les identités de tout un peuple. Le père mort figure comme symbole d'une identité réconciliée avec elle-même dans le contexte d'un pays ravagé par la guerre. Ce dont il s'agit ici, c'est de refonder à la fois le nom du père et la mémoire de tout un peuple, car ils participent d'une même quête de sens.

Surtout, dans cette optique, Wilfrid a non seulement permis que la filiation puisse reprendre forme, mais son action le rachète du parricide symbolique et lui permet de passer à l'âge d'homme. Significativement, au moment où il sait que le corps du père sera remis à la mer, Wilfrid peut enfin dire qu'il est « dans la réalité » et peut-être partager cet espace de vie avec Joséphine. Devant le corps du père, Joséphine oblige Wilfrid à l'embrasser « devant lui », le père : « Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie, Wilfrid, et embrasse-moi! [...] Laisse le mort et tourne-toi dans ta chute vers le bord du gouffre et regarde-moi! Embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi! Je suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi! » (p. 125). « Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine », précise une didascalie, nous assistons à un long « récitatif » du père : celui-ci, dont « l'odyssée s'achève », annonce son retour à bon port, dans cette mer « [f]olle de désir » qui est comme « le sexe du monde tourné vers le ciel », où on peut « descendre, descendre, descendre, [d]escendre encore jusqu'au silence de Dieu » (p. 125-126). La scène du long baiser, à laquelle succède le récitatif (qui a valeur de caution normative), rejoue favorablement les conditions œdippiennes du parricide, où le fils peut cette fois-ci se réunir à celle qui tient lieu de mère, lieu de pleine lumière<sup>9</sup>.

Il s'agit bien de redonner le père à la mère, c'est-à-dire de faire en sorte que des enfants puissent naître de la guerre et que la filiation se poursuive. Au moment où Wilfrid était arrivé dans le village, Ulrich l'avait prévenu : « Tu arrives dans un drôle de pays, Wilfrid, ici les gens sont amers » (p. 69). Les gens sont a-mers, c'est-à-dire sans mère : si d'une part Wilfrid a « versé le sang de la mère » (p. 32), d'autre part « le dernier fils vient de quitter le village » (p. 71), affirme Farid, un vieux qui se plaint des malheurs du pays, au moment où Wilfrid débarque en terre natale. Ce qui reste, c'est un pays de vieux sans enfants. C'est en cela que le problème de Wilfrid (où ensevelir le corps du père?) est le problème de tous, pour parler en termes sartriens; enterrer le corps près de la mère, « emmerer » le corps du

père, c'est rendre à nouveau possible la filiation, c'est « dés-amarrer » le pays, lui redonner une forme viable, le réinscrire dans l'héritage de la parole symbolique. Le père devient le « gardeur de troupeau », selon l'injonction maternelle<sup>10</sup>; il est le Père en qui se reconnaissent tous les fils et toutes les filles du pays, dont les personnages de Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine sont en quelque sorte d'exemplaires figures métonymiques. « Je m'en vais vers ce pays où tout nous rassemble. / Je marcherai sur l'eau désormais. / Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine, / Il est l'heure de vous mettre en route » (p. 134), proclame le père dans la scène finale.

Au terme de ce parcours symbolique, *Littoral* se trouve à avoir ménagé un espace de vivance par delà le traumatisme qui fondait le récit de survivance. On pourrait schématiser comme suit le processus par lequel se trouve engagée la quête identitaire de Wilfrid, qui ne prend tout son sens que dans un rapport à l'identité collective : il fallait refonder le nom du père en terre natale, vis-à-vis du peuple, pour transformer la situation œdipienne de départ et rendre à nouveau possible la mémoire et l'héritage de la filiation.

	amour	mort	identité	contexte
<i>Incipit :</i>	«baise de [s]a vie» (situation œdipienne)	parricide	individuelle	survivance
<i>Excipit :</i>	baiser avec Joséphine	emmerement	collective	vivance

Le point de départ de la quête identitaire de Wilfrid se donne à lire dans le parricide symbolique, auquel donne forme la situation œdipienne; le personnage entre dès lors dans un contexte de survivance. Mais la survivance n'est pas un mode de vie à long terme, cela ne peut être que le mode transitoire d'un processus d'identité en construction. La survivance prend forme à la suite de la mort et doit être convertie en « vivance » pour que le sujet puisse trouver sa place dans la société. Dans *Littoral*, cette conversion se fait en regard de l'identité de tout un peuple, tant il est vrai que l'identité du père ne peut faire sens que si elle est inscrite dans la mémoire des générations. Il s'agit, pour Wilfrid, de parvenir à assumer le parricide, de façon à se situer à son tour comme père potentiel. Aussi, en bout de ligne, le parricide est symboliquement assumé par la réunion du père et de la mère, de sorte que la situation œdipienne se trouve inversée dans la réconciliation

fraternelle de l'identité nationale. Les haines de la guerre civile, qui sont l'exact reflet symbolique de la situation œdipienne qui a évacué le père, sont abolies au profit de la paix – la paix sur terre, la paix de la vivance. Toute la pièce vise ainsi à transformer un contexte de survivance lié à la mort (l'incipit) en un contexte de vivance lié à la « réunion amoureuse<sup>11</sup> » (l'excipit). Entre les deux, entre l'incipit et l'excipit, une quête prend forme, la mort devient entreprise de deuil, l'identité se construit jusqu'à pouvoir conduire le personnage à comprendre *qui il devient* – ou qui il est en fonction de ce qu'il est devenu.

Tout l'intérêt du récit de survivance prend sens ici. On ne survit pas seulement à la guerre, mais à la mort du père. Comment assumer cette mort, comment se situer dans la filiation? La chose ne va pas de soi. Dans *Littoral*, la mort du père entraîne un véritable traumatisme qui maintient le personnage aux limites de la folie. Le texte conceptualise un rapport problématique à la métaphore paternelle, comme s'il oscillait entre la forclusion du Nom-du-Père (Lacan) et son assumption.

## Sacralité et oralité

Ce qui frappe dans *Littoral*, c'est la sacralité du geste et de la parole. La dimension christique du texte est évidente. Emmerer le père, c'est chercher une nouvelle manière de dire le sens dans une société complètement désacralisée par l'économie et le nivellement des identités. Mouawad réintroduit, dans cet univers qui n'est ni tout à fait le Québec (puisque la pièce nous transporte au Moyen-Orient) ni tout à fait le Moyen-Orient (puisque Mouawad écrit depuis le Québec), un principe de verticalité – sans lequel les identités ne peuvent se constituer. Principe qui s'est perdu au Québec à partir de la Révolution tranquille et dont Pierre Vadeboncoeur a si magnifiquement parlé dans *Les deux royaumes*<sup>12</sup> (1978). La filiation est sacrale chez Mouawad, ce que met encore très bien en relief, en marge de la quête d'un lieu pour inhumer le corps du père, le dialogue imaginaire entre Wilfrid et le chevalier Guiromelan. Au début de la pièce, le chevalier raconte à Wilfrid qu'il est « à la recherche du très Saint-Graal » pour guérir le roi Arthur (p. 23). La maladie du roi répond évidemment à la mort du père de Wilfrid; celui-ci projette, dans son imaginaire, sa propre situation de deuil. Dans un rêve que fait Wilfrid, le chevalier, parce qu'il est fait prisonnier, ne parvient pas à trouver le graal, de sorte que le roi « se meurt » (p. 48). Or, il ne faut pas que le roi Arthur meure. Dans l'imaginaire de Wilfrid, l'ensevelissement du père est possible tant que le roi Arthur vit. À la fin, Wilfrid ayant atteint le littoral où, avant d'emmerer son père, il lave le corps du défunt, le chevalier lui fait savoir que son roi est guéri. Le roi Arthur et le père de Wilfrid ne font plus qu'un : « LE CHEVALIER : Le roi Arthur vient de guérir alors. WILFRID : Oui, il a nettoyé le corps de son père avec de l'eau qui provient du Graal sacré. Son cœur respire. Il est devenu plus lucide »

(p. 131). Dès lors, Wilfrid peut se dire en paix avec lui-même et congédier son double, car il est maintenant devenu un homme :

LE CHEVALIER : Tu veux donc que je plie bagage, que je dépose les armes?

WILFRID : Ce n'est pas ça! Ce que je te dis, chevalier, c'est que je veux devenir un homme. Tu comprends?

LE CHEVALIER : On peut devenir un homme ensemble.

WILFRID : Non. Je dois être seul. [...] L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer (p. 131-132).

La fin de toute cette mise en scène de l'imaginaire coïncide donc avec l'atteinte de l'âge d'homme. Mais, surtout, la guérison du roi Arthur annonce qu'il y a un sens possible au-delà de la mort du père. Si le père meurt dans la réalité, il continue de vivre dans la mémoire. Comme le dit Wilfrid au chevalier, en le congédiant : « Je n'ai plus besoin de te voir pour continuer à croire en toi » (p. 131). Il en va de même pour le Père, et c'est bien pourquoi la référence est ici empreinte de sacralité.

De sacralité et d'oralité, car chacun *parle* au nom du père. Wilfrid dit au chevalier : « Hey, chevalier Guiromelan, une chance qu'il est tombé malade, le roi Arthur, sinon ton histoire serait assez plate! » (p. 99). Au commencement est la mort du père. Et parce que le père meurt, la parole est rendue possible. S'inscrire dans la filiation et dans le symbolique, c'est prendre la parole, c'est apprendre à parler et à raconter. Ainsi, au fur et à mesure que Simone et Wilfrid rencontrent Amé, Sabbé, Masssi et Joséphine, chacun est invité à raconter son histoire, l'histoire de la mort du père; et c'est cette histoire, l'histoire de ce parricide à partir duquel tout (re)devient possible, dont chacun devra faire le récit aux gens du pays.

SIMONE : On a notre histoire. Un homme cherche un lieu où enterrer le corps de son père. Et à travers cette histoire chacun racontera la sienne. Nous raconterons notre histoire aux gens en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire (p. 117).

Et lorsque Amé, dont l'histoire rejoint celle d'Œdipe, répliquera à Simone qu'il ne voit pas la nécessité de raconter la sienne, Simone répondra, sûre d'elle parce qu'elle sait comment le sens se construit : « Les choses sont plus grandes que nous, Amé » (p. 96). Le titre de la pièce doit être aussi entendu dans cette perspective : le littoral n'est pas seulement le lieu de la refondation du sens et de sa grandeur, il est litt-oral, le lieu du repos (lit) à partir duquel prend forme la prise de parole; une parole essentiellement orale, mais aussi écrite (le verbe lire), puisqu'il faut adjoindre à l'action de raconter des histoires l'écriture du nom du père : « Wilfrid, tu as accepté que chacun d'entre nous marque sur la pierre le nom de son propre père puisque nous tous ici n'avons plus nos parents » (p. 110).

Dans ces conditions, le théâtre « politique » de Mouawad est à l'image du récit de la mort du père et de la quête identitaire qui cherche à refonder le sens; théâtre de parole<sup>13</sup>, de la prise de parole pour dire les « tabous fondamentaux », pour reprendre la formule du dramaturge. Ce théâtre, qui se fonde sur le silence grandiose de la perte pour se dire, il me semble qu'il est aujourd'hui plus que nécessaire.

## Notes

1. « Les récits de survivance : structures d'adaptation au Réel et constructions symboliques du sujet en regard du temps, de la mémoire et de la filiation ». Outre Christiane Kègle (Université Laval), sous la direction de qui est placé ce projet (subventionné par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, FQRSC), les principaux chercheurs en sont Richard Godin (Université de Moncton), Mylène Tremblay (Collège François-Xavier-Garneau) et moi-même.
2. La guerre civile sert aussi d'arrière-plan non seulement à *Littoral* et à *Incendies*, mais aussi aux pièces *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Journée de noces chez les cromagnons*, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* et au roman *Visage retrouvé*.
3. « L'Histoire immédiate est là pour nous rappeler la justesse du propos : les attentats perpétrés par al-Qaïda réagissent-ils à la politique militaire américaine ou est-ce l'inverse? Les attentats conduits par l'Intifada contre les Israéliens sont-ils un moyen de défense ou d'attaque, et inversement les mesures prises par Israël en territoire palestinien sont-elles agressives ou défensives? Qui a commencé? Qui est le bourreau? Qui est la victime? Qui est l'Autre? » (Mouawad, 2003 : 41)
4. « Où commence votre histoire? / À votre naissance? / Alors elle commence dans l'horreur / À la naissance de votre père? / Alors c'est une grande histoire d'amour. / Mais en remontant plus loin, / Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour / Prend sa source dans le sang, le viol, / Et qu'à son tour, / Le sanguinaire et le violeur / Tient son origine dans l'amour. / Alors, / Lorsque l'on vous demandera votre histoire, / Dites que votre histoire, son origine, / Remonte au jour où une jeune fille / Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe. / Là commence l'histoire. Jeanne, Simon, / Pourquoi ne pas vous avoir parlé? / Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. / Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence / Gravez mon nom sur la pierre / et posez la pierre sur ma tombe. / Votre mère » (Mouawad, 2003 : 89-90).
5. Dorénavant, les renvois à cette pièce seront simplement signalés dans le corps du texte par la pagination.
6. En termes sartriens, il s'agit de « projet[er] dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, [en] recour[ant] au procédé bien connu de la tragédie classique, qui s'empare de l'action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe » (Sartre, 1973 : 63).
7. Il s'agit d'une logique symbolique qui a souvent été contrariée dans la littérature québécoise. On

pensera plus particulièrement à *Menaud, maître-draveur*, où le père survit à la mort du fils, mais sombre dans la folie.

8. Et la figure du Meursault de *L'étranger* de Camus : « Il se tenait droit dans le soleil. Je ne le voyais pas comme il faut. Et puis il y avait trop de sang sur son corps, dans mes yeux. Je ne l'ai pas reconnu. Aujourd'hui mes yeux sont clairs » (p. 111).

9. La lumière est quasi anthropomorphique (une lumière diaphane, comme on dit, au figuratif, une peau diaphane) dans cet échange ultime entre Wilfrid et le chevalier : « LE CHEVALIER : Regarde dans le ciel, il y a des oiseaux qui dansent dans une lumière magnifique. WILFRID : Une lumière diaphane. LE CHEVALIER : Oui. Diaphane la lumière. Le temps de la dernière prise est arrivée » (p. 132).

10. C'est lors d'une conversation imaginaire de Wilfrid avec sa mère que l'idée d'emmerer le père prend forme pour la première fois, sans pour autant que Wilfrid en prenne alors véritablement conscience. C'est elle qui lui indique le lieu où doit être enterré le père qu'elle désigne comme « un gardeur de troupeau » (p. 60).

11. Une « réunion amoureuse » qui fait place aux enfants. C'est ce que signifie le « être ensemble » du père dans *Littoral* (« Je voudrais que nous soyons tous les trois ensemble, blottis ensemble », p. 51) et le « rien n'est plus beau que d'être ensemble » du père dans *Incendies*. Car « au-delà du silence », ce silence qui est la réaction au traumatisme, se trouve la parole réconciliatrice du père, parole relayée par la mère : « Il y a le bonheur d'être ensemble. / Rien n'est plus beau que d'être ensemble. / Car telles étaient les dernières paroles de ton père. / Ta mère » (Mouawad, 2003 : 88).

12. Voir à ce sujet (Ouellet, 2002 : 88-92).

13. Mouawad parle de « rencontres » entre le dramaturge-metteur en scène et les comédiens, à partir desquelles la pièce se construit, trouve son originalité et son efficacité, sa propre identité. « *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence » (p. 6), écrit Mouawad dans l'avant-propos de sa pièce. Et il ajoute : « *Littoral*, de plus, par son sens, nous a permis, à Isabelle [Leblanc], à Lucie Janvier et à moi-même, de définir la vocation de la compagnie Ô Parleur, en l'ancrant définitivement dans un théâtre de prise de parole, d'abord et avant tout » (p. 6). À propos d'*Incendies*, Mouawad souligne à quel point « l'engagement des comédiens fut crucial », car « [i]l s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et révéler le personnage par l'acteur » (2003 : 7). « Sans cette écoute, sans cette participation, sans cet engagement actif de la part de chaque membre de l'équipe, je n'aurais pas pu écrire. C'est important à dire, important à faire entendre. *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot » (2003 : 8). Mouawad insiste avec raison. Il ne s'agit pas pour lui de minimiser son propre apport au travail d'écriture, comme si la pièce était moins « personnalisée » du fait d'une forte collaboration avec les comédiens; au contraire, ce n'est que par la médiation des autres que le dramaturge a pu avoir accès au plus profond de lui-même et construire sa propre quête identitaire. D'autre part, dans l'entrevue déjà citée, Mouawad précise : « Après avoir écrit et monté *Littoral*, *Rêve* et maintenant *Incendies*, je sais que la création pour moi est liée à la prise de parole : je veux raconter des histoires. Des histoires imbriquées, impliquées dans la réalité d'aujourd'hui » (Bélair, 2003 : E4).

## Bibliographie

- BÉLAIR, Michel (2003), « Wajdi Mouawad brûle-t-il encore? », entretien, *Le Devoir*, 4-5 octobre, p. E4.
- CYRULNIK, Boris (2002), *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob.
- OUELLET, François (2002), « Pierre Vadeboncoeur et la verticalité », dans *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique au Québec*, Québec, Nota bene.
- MOUAWAD, Wajdi (1999), *Littoral*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.
- MOUAWAD, Wajdi (2003), *Incendies*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.
- VADEBONCOEUR, Pierre (1978), « La dignité absolue », dans *Les deux royaumes*, Montréal, L'Hexagone.
- SARTRE, Jean-Paul (1973), « Forger des mythes », *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, p. 55-67.